


Ewa Sławek

---

UNIwersytet Śląski w Katowicach (EM.)

e-mail: [ewaslawek@o2.pl](mailto:ewaslawek@o2.pl)

 <https://orcid.org/0000-0002-4566-4789>

## Style współczesnego reportażu wojennego: Wojciech Tochman i Wojciech Jagielski

### Abstract

---

#### **Wojciech Tochman and Wojciech Jagielski: the Styles of Contemporary War Reports**

The article formulates a thesis that two eminent Polish writers covering war situations represent two different literary styles (idiostyles): Tochman's can be subsumed under the term „minimalist-rhetorical”, whereas Jagielski's could be described as „metaphorical”. To prove this thesis, the article makes use of linguistic analytical tools to interpret such works as Tochman's „Like eating stone. Surviving the Past in Bosnia”, „The Crowing of Cocks and the Weeping of Dogs” and Jagielski's „Praying for Rain”, „Towers of Stone. The Battle of Wills in Chechnya”. Tochman's minimalism results from a creative treatment of syntax, the use of most basic syntactic constructions and verbless sentences as well as straight-forward announcement of facts. On the other hand, Jagielski's effort focuses on semantics, hence the abundance of metaphors, comparisons, and epithets.

**Key words:** individual style, syntax, minimal sentences, metaphor, parenthesis, hyperbole

**Słowa kluczowe:** styl osobniczy, składnia, zdania minimalne, metafora, parenteza, hiperbola

Współczesna stylistyka o charakterze inter- i transdyscyplinarnym coraz częściej sięga po – wydawałoby się wyeksploatowane, choć mające przecież długą tradycję badawczą – pojęcie stylu indywidualnego/idiostylu/stylu osobniczego<sup>1</sup>. Fakt ten to bez wątpienia rezultat odejścia w badaniach stylistycznych od metodologii strukturalistycznej, fetyszyzującej tekst kosztem osoby nadawcy/autora. Nowa postawa ontyczno-epistemiczna, która ukształtowała się w stylistyce w wyniku kryzysu nauki nowożytnej z jej postulatem dążenia do prawdy, obiektywizmu i racjonalności, każe poszukiwać dziś w dziele już nie tego, co systemowe, regularne i powtarzalne, dające się ująć w odpowiednie typy i kategorie. Badacze powrócili do opisywania wszystkich tych zjawisk, które wymykają się łatwym typologiom i klasyfikacjom, a są emanacją niepowtarzalnej ekspresji osoby autora, wyrazem jego indywidualności twórczej, obrazem jej wyjątkowości i niezwykłości, a zarazem tego, co w świetle współczesnej świadomości metodologicznej należy do społeczno-komunikacyjnej kompetencji jednostki.

\* \* \*

Jednak i ta pomyślna intelektualnie aura automatycznie nie sprawia, że badacze zajmujący się stylistyką potrafią dziś bardziej satysfakcjonująco zdefiniować pojęcie stylu indywidualnego/idiostylu. Naukę o stylu łączą dziś skomplikowane relacje z wieloma innymi dyscyplinami i subdyscyplinami współczesnego językoznawstwa (lingwistyką tekstu, teorią dyskursu, genologią, poetyką), co pozwala spojrzeć na tę kategorię z perspektywy antropologiczno-kulturowej, psychologicznej i socjologicznej. Nie oznacza to jednak, iż tym samym potrafimy z większą łatwością odpowiedzieć na pytanie, jakie zjawiska składają się na tę wartość tekstu, którą określamy mianem stylu indywidualnego/idiostylu<sup>2</sup>.

Trudności ze zdefiniowaniem tego pojęcia możemy jednak uniknąć, przywołując, bliską mojemu myśleniu, koncepcję kolekcji pojęciowej autorstwa Marii Wojtak. W świetle teorii lubelskiej badaczki trudno kategorię stylu traktować autonomicznie, jako że wchodzi ona w skomplikowaną relację z takimi pojęciami jak: „tekst”, „gatunek”, „dyskurs”, które równie jak ona są nieostre i polimorficzne i jako takie tworzą

---

1 Z bogatej literatury poświęconej tej problematyce wskażę tylko najważniejsze pozycje. Są to: Gajda (1988: 23–34), Wilkoń (1999: 35–47), Fliciński (2004: 95–108), Witosz (2009: 249–255), Kozłowska (2009: 111–131).

2 Koncepcję idiostylu jako funkcję osobowości, wyraz autorskiej koncepcji, która nadaje materiałowi treściowemu i językowemu konkretną postać, rozwija od dawna Stanisław Gajda, dla którego styl osobniczy to „struktura wypowiedzi jako całości poznawczo-pragmatyczno-semiotycznych relatywizowanych do konkretnego (historyczno-społeczno-językowego) kontekstu przez osobę (osobowość) autora jako podmiotu działającego i stanowiącego centrum sytuacji komunikacyjnej” (Gajda 1996: 251).

sieć powiązań, wzajemnie się oświeclając oraz układając w rozmaite konfiguracje (Wojtak 2011: 69–78).

\* \* \*

I taką właśnie postawę badawczą proponuję przyjąć wobec interesującego nas tu zagadnienia, jakim jest zróżnicowanie stylistyczne współczesnego reportażu wojennego. Istotą tego gatunku dziennikarskiego, jak wiadomo, stanowi ukazywanie rzeczywistości przez reportera, który jest świadkiem, obserwatorem, rekonstruktorem lub uczestnikiem opisywanych wydarzeń. Współczesna zaś postać reportażu ukształtowała się w wyniku ewolucji, która przebiegała od informacji do interpretacji, od obiektywnego przedstawiania faktów do subiektywnego i sugestywnego ich prezentowania oraz oceny, co potwierdza i dobrze ilustruje twórczość autorów reprezentujących polską szkołę reportażu. Szczególnie interesujące są pod tym względem teksty Wojciecha Tochmana i Wojciecha Jagielskiego, reportażyistów młodszych o kilka dekad od jej najwybitniejszych przedstawicieli: Ryszarda Kapuścińskiego, Małgorzaty Szejnert i Hanny Krall. W tekstach obu autorów obserwujemy, noszące wyraźne cechy stylu osobniczego, narastanie tej tendencji. Bogaty i zróżnicowany repertuar środków językowych, jakim się posługują, służy przede wszystkim bardzo osobistemu, zindywidualizowanemu widzeniu opisywanej rzeczywistości. Możemy wręcz powiedzieć, że mamy do czynienia z dwoma zasadniczo różniącymi się od siebie stylami: *a s c e t y c z n o - r e t o r y c z n y m* Tochmana i *m e t a f o r y c z n y m* Jagielskiego<sup>3</sup>.

\* \* \*

Wojciech Tochman (ur. 1969), uhonorowany wieloma nagrodami, dwukrotny finalista Nagrody Literackiej „Nike” i Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus” stawia współczesnemu reportażowi wymagania. Jego zdaniem gatunek ten powinien docierać do głębszych, nieoczywistych znaczeń opisywanych faktów oraz ukazywać takie aspekty wydarzeń, których instrumentarium reportera nie jest w stanie oddać. Przede wszystkim jednak postrzega go jako gatunek autorski, jako wypowiedź naznaczoną indywidualnością piszącego, a zarazem silnie oddziałującą na odbiorcę. Pisze bowiem:

---

<sup>3</sup> Przekonanie to nie odnosi się do całej twórczości obu autorów. Formułuję je na podstawie materiału pochodzącego z następujących utworów: *Jakbyś kamień jadła* (w tekście jako: Jj), *Dzisiaj narysujemy śmierć* (w tekście: Dś), *Pianie kogutów, płacz psów* (w tekście: Pk) Wojciecha Tochmana oraz *Wieża z kamienia* (w tekście: Wk) i *Modlitwa o deszcz* (w tekście: Md) Wojciecha Jagielskiego.

Dziś reportaż nie może być samą tylko prostą relacją. Po co pisać kilka dni po zdarzeniu o czymś, o czym nasi czytelnicy już gdzieś czytali, słyszeli w radiu, co widzieli w telewizji? Reportaż powinien sięgać tam, gdzie nie sięga mikrofon i kamera depeszowca, pod powierzchnię wydarzenia. Powinien być pogłębiony osobistą emocją i refleksją autora. W reportażu świat pachnie, smakuje, jest mroźny lub gorący, jasny albo mroczny. Budzi spokój, wstręt lub strach (Szczygieł, Tochman 2010: 295).

Poglądy na sposób pisania reportażu znajdują swoją specyficzną realizację na poziomie oryginalnego, a zarazem rozpoznawalnego stylu reportażu Tochmana, o którym „The Times” pisał następująco:

Lapidarność, z jaką Tochman opowiada o potwornościach wojny i jej toksycznych konsekwencjach, wywołuje potężny efekt właśnie dzięki oszczędności stylu: okrucieństwo mówi samo w sobie, nie potrzebuje opisu ani koloryzowania (<http://znak.com.pl/ksiazka/jakbys-kamien-jadla-wojciech-tochman23564?query=jakbys%20kamien%20jadla> [dostęp: 3.11.2022]).

I z tą opinią amerykańskiego krytyka nie sposób się nie zgodzić. Styl Tochmana jest rzeczywiście *minimalistyczny*. Dostrzeżmy go zarówno w reportażu pt. *Jakbys kamień jadła*, przybliżającego czytelnikowi skutki wojny domowej w Bośni, ludobójstwa popełnianego na Bośniakach przez Serbów, jak i w *Dzisiaj narysujemy śmierć*, przejmującym świadectwie spotkań autora z ocalałymi ofiarami z ludobójstwa w Rwandzie w roku 1994. W obu tych książkach Tochman przedstawia nagie fakty, a swoich bohaterów i miejsca, z którymi są związani, opisuje w sposób niezwykle zwięzły, bez zbędnej obrazowości. Głos autora jest tu prawie niesłyszalny. Reportażysta nie komentuje i nie ocenia, koncentruje się wyłącznie na bohaterach.

Halina Bortnowska scharakteryzowała ten fenomen następująco:

Książka Tochmana odtwarza wydarzenia z czasu grozy, o którym nikt nie może łatwo mówić. To przywołanie jest dokonane w sposób mistrzowski: mistrzowska jest oszczędność relacji o wydarzeniach, jakby bez emocji – bo żadna nie będzie współmierna (<http://dobreksiazkimag.pl> [dostęp: 3.11.2022]).

Płaszczyzną tekstu Tochmana, gdzie spektakularnie realizuje się opisywany asceetyczny sposób operowania językiem, jest poziom składni. Aby uzyskać efekt maksymalnie oszczędnego przekazu, mówienia „ze ściśniętym gardłem”, reportażysta wykorzystuje minimalistyczne techniki budowania zdań w języku polskim. Posługuje się bowiem najprostszymi, tym samym najkrótszymi, jednostkami składniowymi. Są to przede wszystkim 1. wypowiedzenia werbalne, które mają

postać tzw. zdań minimalnych (Pajdzińska 1981: 200–204) oraz 2. wypowiedzenia niewerbalne o postaci równoważników (w terminologii Klemensiewicza – oznajmień) oraz tzw. zawiadomień i wykrzyknień – zob. Labocha 1995: 9–16). Minimalizm gramatyczno-znaczeniowy zdań minimalnych (zdania takie składają się tylko z członów obligatoryjnie konotowanych przez czasownik, tzn. zawierają najmniejszą możliwą ilość elementów: praktycznie może to być wyłącznie orzeczenie lub podmiot i orzeczenie, inne części zdania: przydawki, dopełnienia, okoliczniki są tu nieobecne) sprzyja przekazaniu treści z punktu widzenia piszącego najważniejszych. Zaś charakterystyczny dla wypowiedzi niewerbalnych brak formy osobowej czasownika (w wypadku równoważników może on być za sprawą kontekstu łatwo uzupełniony, natomiast w wypadku zawiadomień i wykrzyknień wprowadzanie takiej formy jest niemożliwe) zwiększa stopień zwięzłości tekstu, sprzyjając równocześnie kondensacji treści.

Wszystkie te typy wypowiedzi, znanych współczesnej prozie konstrukcji składowych o wyraźnym potencjale stylistycznym, zdają się przylegać do opisywanej przez autora rzeczywistości, dobrze wyrażając jej dramat i grozę. Odnajdujemy je w wielu miejscach reportażu, ale szczególnie dramatycznie brzmią, kiedy autor tworzy z nich osobne akapity. Tochman posługuje się tym zapisem przede wszystkim wtedy, kiedy przytacza słowa ocalałych ofiar ludobójstwa z Rwandy z roku 1994, czy relacjonuje zbrodnie dokonywane przez Serbów na Muzułmanach w Bośni w latach 1992–1995. Wtedy każde najmniejsze wydarzenie z życia ofiar popełnianych zbrodni, każda wykonywana przez nie czynność uzyskuje autonomię. Uwaga czytelnika może w ten sposób skupić się na każdej z nich z osobna i odbiorca może przeżywać lęk, strach, przerażenie, niemoc razem z ofiarą. Pisarz bowiem nie opisuje przebiegu wojen, nie relacjonuje poszczególnych faktów, które składają się na historię bolesnych konfliktów etnicznych. Przerażająca przeszłość wyłania się tu w kawałkach, w kolejnych świadectwach bohaterów, np.

– Biegłem.  
Unikałem Hutu.  
Byłem mały.  
Bracia mniejsi ode mnie.  
Głodni.  
Trzech, to znaczy dwóch. Ze mną.  
Mam trzech braci.  
Dwa miesiące w buszu.  
Całymi dniami w jednych krzakach, bez picia (Dś, s. 16).

Mejra zadzwoniła do Nebojszy.  
Znała go dobrze.  
Nebojsza był kiedyś chłopakiem Edny, a teraz – głównym śledczym w Omarskiej.  
Nie podszedł do telefonu, gdy usłyszał, kto dzwoni.  
To Nebojsza B. – według relacji kobiet, które ocalały – najczęściej przesłuchiwał Ednę.  
Kiedy kończył, Edna ledwie żyła.  
Nebojsza B. mieszka dzisiaj w Prijedorze, pracuje w policji (Jj, s. 16).

Ten sam sposób zapisu odnajdziemy również w książce z roku 2019, pt. *Pianie kogutów, płacz psów*, reportażu o Kambodży i jej mieszkańcach żyjących w cieniu traumy po ludobójstwie, którego dopuścili się Czerwoni Khmerzy:

Jak ci na imię – pyta lekarka  
Mam na imię Hap – odpowiada całym zdaniem.  
Śpisz w nocy?  
Śpię.  
Nikt ci nie przeszkadza?  
Nikt.  
Nikt za tobą nie chodzi?  
Nikt.  
Co z jedzeniem?  
Jem. Jestem ciągle głodny.  
Kiedy dają ci ryż?  
Kiedy słońce wysoko i wieczorem.  
Myjesz się?  
Tak, co kilka dni.  
Dają ci lekarstwa.  
Dają (Pk, s. 176).

„Zdania minimalne”, równoważniki, zawiadomienia i wykrzyknienia znajdujemy także w wielu innych miejscach tekstu, często w sytuacji, kiedy autor rozpoczyna jakąś konkretną całość tematyczną. Oto jak wygląda wprowadzenie w najważniejsze fakty z historii Rwandy:

Pierwsze, co w Rwandzie rzuca się w oczy, to ciasnota. Nie słońce, nie światło. Ale ciasnota. Można powiedzieć inaczej: bliskość. Wszędzie – ludzie. Wszędzie – grupy, gromady, tłumy. A kraj jest mały, za mały (Dś, s. 19).

W skrócie mówiąc, Tutsi to hodowcy bydła, pasterze, arystokracja, dwór królewski. Błyskotliwi i dystyngowani. [...] Hutu to chłopi. Ci, którzy uprawiali ziemię (Dś, s. 21).

Podobnie skrótowo brzmi początek tekstu pt. *Chromosomy* poświęconego identyfikacji ofiar wojny:

W Tuzli jest kopalnia soli. Jest wielki miejski cmentarz. Przy cmentarnej bramie stoi dom pogrzebowy. Obok domu – wielka metalowa hala. Widać: świeżo zbudowana. Przed halą mężczyźni w foliowych kombinezonach. Kombinezony świetnie wymyślone – z kapturami (Jj, s. 19).

Nie inaczej rozpoczyna autor rozdział pt. *Studnia*:

Pierwsze dni września. W Rizvanoviciach zamieszanie. Będzie ekshumacja (nie pierwsza tutaj, nie ostatnia). Ekshumuje doktor Ewa Klonowski, antropolog.

W studni są trzy ciała: dwóch mężczyzn, jedna kobieta. Kim są? (Jj, s. 85).

Niemal tak samo zaczyna się tekst *Pomnika*:

Srebrenica – miasteczko w zielonym wąwozie, Republika Serbska. Są tu domy: bloki, szkoła i cerkiew na wzgórzu. Upał. Ludzie siedzą przed domami, które są ich. I patrzą. Ktoś się śmieje. Płacze. Nikt nigdzie nie idzie. Nie jedzie. Lepiej nie (Jj, s. 73).

I patrzyli, jak sto metrów dalej inni mężczyźni zabijają człowieka. Nie było do-  
kład uciekać. Ciasna gliniana zabudowa. Śliskie błoto zamiast ulicy. Rynsztoki.  
Wszędzie ludzie. Wszędzie złe spojrzenia, złe oczy. Oczy kobry. Jeden ruch – ko-  
bra zabija. Zero szansy [...] (Dś, s. 167).

Zwróćmy uwagę na obecne w tych fragmentach z a w i a d o m i e n i a. Stosując je, Tochman uzyskuje z jednej strony wrażenie autentycznej żywej mowy; są to bowiem twory typowe dla języka mówionego (w tym zwłaszcza dla replik dialogowych), ściśle związane z sytuacją i zrozumiałe tylko na jej tle. Z drugiej zaś otrzymuje efekt telegraficznego skrótu, typowy dla języka prasy, zwłaszcza nagłówków.

Na minimalistyczny charakter stylu reportażu Tochmana wpływa nie tylko składnia zdania pojedynczego. Swój udział mają tu także z d a n i a z ł o ż o n e. Spośród bogatego zbioru tego typu zdań pisarz wybiera bardzo często te najprostsze, wyrażające ogólną operację myślową zestawiania zdarzeń (stanów rzeczy) na zasadzie

łączności przestrzennej, czasowej lub jakiegokolwiek innego powiązania dokonanego myślowo przez nadawcę (Grzegorzyczkowa 1996: 101). Są to, oddające żywą mowę, zdania złożone w s p ó ł r z ę d n i e i t o ł ą c z n e, połączone bezspójnikowo lub za pomocą spójnika „i”, a więc te, które – w odróżnieniu od hipotaksy intelektualizującej wypowiedź – mają charakter najbardziej naturalny. Zdania tego rodzaju są szczególnie przydatne w relacjonowaniu i rejestrowaniu faktów, np.

Kobiety nie dbają o urodę, mężczyźni się nie golą. Niedbale odziani, siedzą przed domami i patrzą (Jj, s. 33).

Dzieci kopią piłkę, grają w kosza, szarpią się (Jj, s. 44).

Usiądziemy w kawiarni przy Ferhadii (główny deptak miasta). Zjemy lody, wypijemy colę, nie doczekamy się żadnych przykrości (Jj, s. 47).

Huso był emerytowanym kupcem (miał osiemdziesiąt lat), Sabira – emerytowaną urzędniczką (siedemdziesiąt). Uczciwie pracowali, zbudowali dom, wykształcili dzieci, starzeli się spokojnie. Aż do tamtego lipca (1992) (Jj, s. 52).

Interesującym zjawiskiem z obszaru składni stylistycznej, dostrzeżonym i opisanym przez klasyka polskiej ortografii i interpunkcji Stanisława Jodłowskiego (2002: 78–79), jako przykład tzw. interpunkcji bezpośredniej, jest osobliwa segmentacja tekstu: rozbijanie go i kawałkowanie na mniejsze części<sup>4</sup>. Ta cecha języka mówionego, polegająca na tym, że związki pomiędzy częściami zdania, jak i całości dłuższych niż zdanie, są „rozrywane”, a poszczególne ich składniki – przydawki, dopełnienia, okoliczniki, jak i człony zdań złożonych, stanowią autonomiczne, oddzielone kropkami, całości wypowiedzeniowe, dobrze wyraża grozę opisywanych w reportażach Tochmana wydarzeń, np.

Czekali bez ruchu, w stuporze. Na swoją kolej. Sto metrów dalej mordercy pozałatwiali już swoje sprawy. I zbliżali się (Dś, s. 167).

– Trwała msza – brat Piotr pamięta tamten dzień. – Interahamwe weszli do kościoła.

Z gwizdkami w gębach. Zaczęli rąbać ludzi. My, biali, uciekliśmy. Wróciliśmy pod wieczór. Pełny kościół świętych. Strzały na drodze. [...] W niedzielę nie było mszy. Bo sprofanowano kościół (Dś, s. 123).

---

<sup>4</sup> Zjawisko to opisał szczegółowo H. Wróbel (1981: 166–167). Zinterpretował je jako rozrywanie związków konotacyjnych i formalnych między częściami zdania lub jednostek większych niż zdanie pojedyncze.



Oryginalnym przykładem procedury kawałkowania tekstu, którą stosuje Tochman, jest rozbijanie zdań złożonych współrzędnie lub podrzędnie na dwa osobne zdania pojedyncze:

Trzeba robić szybko miejsce: szybko identyfikować te kości, które leżą na brytfannach. I pochować (Jj, s. 20).

Pobiorą także DNA z komórek kości, które leżą w body bags. I te wyniki wprowadzą do bazy danych. Ponieważ połowa chromosomów człowieka jest identyczna z chromosomami matki, a połowa z chromosomami ojca [...] (Jj, s. 21).

Oskarżony na widok ofiary zwykle jest zaskoczony, traci grunt. Bo albo nie może jej poznać, albo tylko udaje. Albo widzi ją po raz pierwszy po tamtym i dziwi się, że przeżyła (Dś, s. 73).

Formalne usamodzielnienie się członów zdania złożonego, z czym mamy tu do czynienia, powoduje jednocześnie usamodzielnienie się ich treści. Uwaga czytelnika koncentruje się wtedy na każdej z nich z osobna. Kropki dzielące zdanie złożone na dwa zdania pojedyncze pozwalają w ten sposób czytelnikowi na wzięcie oddechu, zatrzymanie się, refleksję.

Skrajnym przykładem lakoniczności stylu Tochmana są następujące fragmenty (odnajdujemy je zarówno w reportażu *Jakbyś kamień jadła*, jak i w *Dzisiaj narysujemy śmierć*):

Dzieci zaginione w Nevesinju w czerwcu 1992 roku:

Szipković – (7 dni, bez imienia),

Asim Szipković (17 lat)

Huso Szipković (3 lata)

Huso Aliczić (8 lat)

Meho Aliczić (17 lat)

Merima Aliczić (5 lat)

Nazika Aliczić (11 lat)

Saudin Aliczić (5 lat) [...]

Alja Ploskić (9 miesięcy). Dziś miałyby dziesięć lat, Jasna liczy lata swoim dzieciom. Nie ma zdjęcia córki. Nie zdążyli jej sfotografować

Amar Ploskić (4 lata), w czerwonych kaloszach. Dziś miałyby trzynaście lat. Na zdjęciu siedzi na rowerku (Jj, s. 88–89).

Thierry Ishimwe, dziewięć miesięcy. Na zdjęciu leży na kwiecistym prześcieradle. Ścięta maczetą w ramionach matki.

Françoise Murengezi Ingabire, dwanaście lat. Krótka fryzura, szeroki uśmiech. Lubiła pływać, jeść jajka, chipsy i pić fantę tropical. Ścięta.

Bernardin Kambanda, siedemnaście lat, na zdjęciu jest chyba młodszy. Drobny, ufne spojrzenie, odstające uszy. Wyprostowany, w szkolnym mundurku (był pilnym uczniem?), pozuje do zdjęcia. Ktoś mu chyba powiedział, że w takiej chwili nie wolno się uśmiechać, więc widać, jak z całej siły powstrzymuje uśmiech. Maczeta.

David Mugiraneza, dziesięć lat, na zdjęciu w białej koszuli z kołnierzykiem. Podpiera ręką brodę, typ intelektualisty. Mówił, że zostanie lekarzem. Zamęczony na śmierć.

Fidele Ingabire, dziewięć lat (jak Leonard). Strzał w głowę.

Ariane Umtoni, cztery lata (jak brat Leonarda). Nóż w oczy.

Fillette Uwale, dwa lata. Rozbita o ścianę (Dś, s. 11).

Te akapity przypominają nie tylko epitafia, zwięzłe gatunki o tradycji antycznej upamiętniające zmarłych (zob. Rećko 1992), ale i bardzo uproszczone w formie i treści nekrologii (zob. Kolbuszewski 1997). Są jak tablice czy „napisy wyrte na grobowcu”, „słowa przydane do grobu”, „imiona wyrte na marmurze” (Kolbuszewski 1997: 11–47) poświęcone tu pamięci dzieci, które zginęły lub zostały uznane za zaginione. Jak nekrologi informują o śmierci dzieci, żegnają je i czczą pamięć o nich.

Najkrótsze z tych tekstów zawierają tylko imię i nazwisko ofiary oraz wiek w chwili śmierci lub zaginięcia (umieszczony często w nawiasie). W bardziej rozbudowanych pojawia się opis zdjęcia dziecka, jego zainteresowań. Z tą pogodną treścią kontrastuje lakoniczna informacja o sposobie zadania mu śmierci (dotyczy to dzieci zamordowanych w Rwandzie). To, że te „epitafia” zostały umieszczone w osobnym akapicie, pozwala czytelnikowi przeżyć dramat bestialskiej śmierci każdej z nich z osobna. Czasami autor celowo umieszcza obok siebie osoby noszące to samo nazwisko. Zapewne po to, aby pokazać, że podczas wojny na Bałkanach ginęły całe rodziny.

\* \* \*

Zauważmy, że oszczędność w posługiwaniu się wybranymi środkami językowymi paradoksalnie sąsiaduje w reportażach Tochmana z szeroko rozumianą figurą hiperboli. Zwracają uwagę zwłaszcza różne, znane retoryce starożytnej techniki amplifikacji stylistycznej (Korolko 1990: 121–122), służące zobrazowaniu zagrożeń i dramatu wojen oraz przede wszystkim uwydatniające towarzyszącą im sferę emocjonalną. Pozwala nam to mówić o *hiperbolicznym* aspekcie jego stylu.

Wyjątkową rolę odgrywa tu z całą pewnością figura *wylicznia*, wykorzystująca płaszczyznę składniową języka, np.

W szpitalu rozmawialiśmy z ludźmi bez rąk, nóg, oczu. [...] Sylwia, której nazwiska nie zanotowaliśmy, była tam anestezjologiem. Mówiła: – Potrzebujemy antybiotyków, bandaży, łóżek, kul, protez, wózków i trumien.

Na ulicach widzieliśmy również dziennikarzy, reporterów, fotoreporterów, operatorów kamer [...].

Powstało tysiące depeesz, reportaży, wystaw, albumów, filmów dokumentalnych i fabularnych o wojnie w Bośni (Jj, s. 7–8).

Badanie DNA jest z pewnością czymś nowym w historii wojen. Tak jak body bags, komputery, Internet, skomputeryzowane chłodnie, wózki widłowe, brytfanny na kółkach. Poza tym wszystko już było: obozy, baraki, selekcje, getta, kryjówki, ukrywanie prześladowanych, opaski na rękawach, sterty butów po zgłodzonych, głód, szaber, pukanie do drzwi w nocy, zniknięcia sprzed domu [...] palenie stodół z ludźmi w środku, pacyfikacje wsi, oblężone miasta, żywe tarcze, gwałty na kobietach wroga, zabijanie inteligencji w pierwszej kolejności, kolumny tułaczy, masowe egzekucje, masowe groby, ekshumacje masowych grobów, międzynarodowe trybunały, zaginieni bez wieści (Jj, s. 21).

Sarajewo: żebracy, nędza, bezrobocie. Problemy, jak wszędzie w byłej Jugosławii. Ale jest też uśmiech, muzyka, kawiarnie (setki kawiarni!), hałas, tłum na deptaku i pieniądze: kolorowo ubrana młodzież w klubach techno, studenci w salach wykładowych, zadbane kobiety na zakupach, biznesmeni w dobrych samochodach, cudzoziemcy na spacerach [...]. Emeryci na skwerach, melomani na koncertach [...] (Jj, s. 39).

Demon w dziewięćdziesiątym czwartym wtargnął do kościołów i kaplic między innymi w Kigali, Gahanga, Ruhanga, Busongo, Nyundo, Kibuye, Muhororo, Nyange, Kaduha, Murangara, Hanika, Nyamasheke, Shang'i, Mibrizi, Nyabitimbo, Musebeya, Cyahinda, Kansi, Nyumba, Kibeho [...] (Dś, s. 155).

Wszystkie te określenia, w formie rzeczowników (czasem kontrastujących ze sobą znaczeniem), nazw własnych, przymiotników i czasowników, uszczegółwiają i precyzują relacjonowane fakty i zdarzenia, wyolbrzymiając tym samym z jednej strony odczucie ich makabrycznego charakteru, z drugiej zaś ich bezduszny, wyłącznie medialny charakter.

Kolejną figurą stylistyczną, która pojawia się w tekstach Tochmana i bez wątpienia wpływa na hiperboliczno-retoryczny charakter analizowanego tu stylu autora reportażu, jest *paralelizm składowy* i jego szczególny przypadek, jakim jest *powtórzenie*, np.:

Wszystko co bliskie, zostało unicestwione. N i e m a drugiego ciała, na którym można by się oprzeć. N i e m a kogo objąć. I nikt mnie nie obejmie. N i e m o ż n a objąć siebie samego (Dś, s. 61; podkr. – E.S.).

Paralelizm składniowy nabiera szczególnie dramatycznego charakteru, kiedy jest pytaniem rozpoczynającym się a n a f o r ą, np.:

W Bośni pracę zaczyna się przecież od wspólnej kawy.  
O czym przy kawie miałyby rozmawiać z tymi z Prijedoru?  
O wymazanych na czarno twarzach? Trzeba by zapytać, kto to był.  
O białych ręcznikach? Trzeba by zapytać, do czego służyły.  
O zburzonym kościele w Prijedorze? O meczetach? Trzeba by zapytać, kto oszczędził cerkwie;  
O tańcach nad rzeką? Trzeba by zapytać, dlaczego już nie ma z kim tańczyć (Dś, s. 79).

O hiperbolicznym aspekcie stylu Tochmana przekonuje również obecność takiej figury stylistycznej, jaką jest p a r e n t e z a. Ten umieszczony w nawiasie rodzaj komentarza do innego wyrażenia (po nim najczęściej się znajduje), który rozwija, uzupełnia lub wprowadza do niego nowe treści, stanowi pewien naddatek informacyjny, tym samym wnosząc do przekazywanych w danym zdaniu więcej treści, niż to jest potrzebne.

Ale jest zielono i po tym poznać, że tu była kiedyś wieś, siedliska (znamy podobne wsie z południa Polski i Łemkowszczyzny) (Jj, s. 65).

Wszystko to wykopano jesienią 1999 roku w niedalekich Kevljanach (stąd przed numerem mamy jeszcze litery: KV) (Jj, s.12).

Mejra Dautović (lat pięćdziesiąt osiem) mieszkała w Prijedorze (Dś, s. 16).

Trudniej skompletować całego człowieka (stąd większość ma oznaczenie BP) (Jj, s. 23).

Wszystko, co się tutaj dzieje (wybudowanie hali, identyfikacja), finansuje Międzynarodowa Komisja ds. Poszukiwania Zaginionych, powołana przez amerykańskiego prezydenta po tym, jak w Jugosławii skończyła się wojna (Jj, s. 24).

Codziennie po skończonej pracy szedł do *cabaret* (tak w Rwandzie nazywa się bary i wiejskie gospody), wypijał jedno piwo i wracał (Dś, s. 6).

Zdania z parentezą są, według badaczy, rodzajem dwutekstu: zawierają bowiem *de facto* dwie wypowiedzi, z których ta umieszczona w nawiasie ma wyraźnie charakter podmiotowy, co stwarza warunki dla wyrażenia subiektywnych sądów, na co właściwie w reportażu nie ma miejsca. To właśnie tu, najczęściej w krótkiej wypowiedzi, umieszczonej w nawiasie, autor może ujawnić sam siebie: swoją wiedzę, swoje emocje, swoją aprobującą lub krytyczną postawę. W reportażach Tochmana parenteza znajduje się najczęściej w środku zdania, rzadziej w pozycji finalnej (brak jej w pozycji inicjalnej) i pełni rozmaite funkcje. Najczęściej jest to funkcja wyjaśniająca, uszczegóławiająca lub komentująca treść zdania głównego<sup>5</sup>. Natomiast interesujące są przypadki parentez o funkcji ironicznego komentarza, np.:

Ale kiedy wojna się skończyła (albo, jak wolą niektórzy, została na jakiś czas przerwana), reporterzy spakowali kamery i natychmiast pojechali na inne wojny (Jj, s. 10).

Przy każdym ubraniu (raczej: przy każdych strzępach) – pusta papierowa torba, z której te strzępy wyjęto (Jj, s. 11).

Najpierw dla Międzynarodowego Trybunału w Hadze (sędziowie chcą wiedzieć: kto zabił, w jaki sposób i jak wielu ludzi; nazwiska ofiar nie są im potrzebne) (Jj, s. 14).

\* \* \*

Sposób, w jaki Wojciech Jagielski (ur. 1960), laureat wielu nagród, m.in. Nagrody Dariusz Fikusa (2002) i Nagrody im. Księdza Józefa Tischnera (2003), nominowany do Nagrody Literackiej „Nike” i jej finalistą, mówi o swojej pracy dziennikarskiej, wydaje się tym tropem, którym chcemy podążać, rozpoczynając rozważania na temat jego stylu osobniczego. Zdaniem reportażysty:

[...] opowieść jest, powinna być, odległym szczytem, a do wspinaczki na wierzchołek popycha już choćby to, że ten szczyt istnieje [...]. Opowieść to cel najważniejszy, dla jej zdobycia powinno się poświęcić właściwie wszystko (Wk, s. 83; podkr. – E.S.).

O trudzie pisania reporterskiej opowieści autor mówi tu językiem metafory, co pozwala domniemywać, znając także inne teksty pisarza, że właśnie ta figura retoryczna stanie się wyznacznikiem jego idiosylu. Szeroko rozumiana metafora (a więc

---

5 Na temat rodzajów i funkcji parentez zob. Litwin (1995: 183–192).

także epitet, porównanie) występuje bowiem w jego tekstach często. Spójrzmy na następujący fragment o charakterze deskryptywnym, w którym bogactwo sensualnych epitetów (zwłaszcza kolorystycznych) pojawia się na prawach wiązek leksykalnych tworzących ciekawy rytm o charakterze niemal formułicznym.

Kurz jest kolorem i zapachem Afganistanu. Jesienią nad położonym w rzecznej dolinie Kabulem unosi się szara chmura. Gnany wiatrem z nagich gór Hindukusz, wzbijany stopami przechodniów, niewidzialny i niewyczuwalny pył osiada na ubraniach, wciska się do oczu, do ust, w nozdrza i włosy. Tumany kurzu widać tylko wieczorem, w światłach samochodowych reflektorów. Z góry wygląda to tak, jakby nad miastem zawisła żółtoszarawa mgła, rozmywająca kontrasty i kształty (Md, s. 62–63).

Ale metafora pojawiać się będzie przede wszystkim w relacjach z podróży w rejon Kaukazu, czyli w *Dobrym miejscu do umierania* i *Wieżach z kamienia*. Tam pełna dramatów historia tego regionu będzie najczęściej wyrażana za pomocą tych właśnie figur. Spójrzmy na kilka metafor ze zbioru przedstawiającego, także w perspektywie historycznej, polityczno-społeczną sytuację Kaukazu.

Pierwsza z nich to spektakularna metafora **Kaukazu rozplatanego granicą**, do której opisu Jagielski użył języka anatomii i fizjologii:

Tego dnia brodaci partyzanci wkroczyli też do innych wiosek rozrzuconych po zielonych wąwozach **Kaukazu rozplatanego** tu granicą, która oddzielała spokojny Dagestan od buntowniczej Czeczenii (Wk, s. 10; podkr. – E.S.).

Zawiera ona obraz tego obszaru jako żywego (o zielonych wąwozach) organizmu, brutalnie i niewinnie pozbawionego życia – zgodnie z definicją czasownika *rozplatać* – ‘boleśnie pociętego (a więc zakrwawionego – dodajmy), uderzonego ostrym przedmiotem, podzielonego wojnami na małe części (płaty), jak mięso czy ryby’. Obecna w metaforze *granica* to nie pierwotne, mitologiczne granice, o których mówi w *Prawach* Platon, wydzielające kamieniami sąsiedzkie posiadłości – co skądinąd, wobec kamienistego krajobrazu Kaukazu byłoby zrozumiałe – i których nie wolno ruszyć. Jagielskiemu nie chodzi jednak o nietykalność granic w sensie antropologicznym, lecz o narzucone przez władzę i politykę podziały między kilkunastoma narodami i setkami rodów. Reportażysta postrzega te procesy jako wyłącznie bolesne doświadczenie, które dokonuje się na żywym ciele cierpiącego organizmu.

Kolejna figura z tej grupy to metafora **Kaukazu stojącego się przechodnim podwórzem**:

Wędrowały tędy hordy mongolskie, rzymskie legiony, wojska perskie i bizantyjskie, pułki tureckie i rosyjskie. Każdemu przemarszowi obcych armii towarzyszyły rzezie, pogromy i zniszczenia, których ofiarą padały mieszkające tu małe narody.

Z niezdobytej twierdzy Kaukaz stawał się zwyczajnym przechodnim podwórzem, które od innych różniło się jeszcze tylko tradycją i wiarą (Wk, s. 22; podkr. – E.S.).

Wszelchobecna i odwieczna na Kaukazie wojna oraz towarzysząca jej groźba zagłady (retoryczna figura nagromadzenia: *rzezie, pogromy i zniszczenia* uwydatnia i intensyfikuje obraz okrucieństwa toczonych tu wojen) uczyniła z niego – jak pisze Jagielski – jedynie miejsce przemarszu obcych wojsk (figura wyliczenia, tym razem różnych rodzajów wojsk oraz brutalnej przemocy, uwidacznia skalę problemu, z jakim zmagają się kaukaskie kraje), wiecznych najazdów i zniszczeń. Z dumnego i obronnego miejsca, słynącego z kamiennych wież (mitycznych oaz), które nie poddawało się najazdom wrogów, przeistoczyło się w zwyczajną, niczym niewyróżniającą się ‘ograniczoną przestrzeń, przez którą tylko się przechodzi’, a więc w której nie sposób zatrzymać się na dłużej, w zwyczajny, zamknięty teren nieustannego ruchu. Takie wyrażenia jak *pies podwórzowy, śmietnik podwórzowy, grajak podwórzowy* – a więc ‘podrzędny’, ‘gorszy’ wspierają dodatkowo negatywnie wartościujący charakter całego obrazu.

Następny przykład to obraz Kaukazu – jako upiornych terenów łowieckich – a więc ‘przerażających, budzących grozę i strach miejsc polowań na zwierzynę’, czyli takich, na których mieszkańców traktuje się jak zwierzęta:

Z niezdobytej twierdzy Kaukaz stawał się zwyczajnym przechodnim podwórzem, które od innych różniło się jeszcze tylko tradycją i wiarą (Wk, s. 22).

Z organicznym charakterem metafor (przypomnijmy obraz Kaukazu jako żywego, cierpiącego organizmu) niespodziewanie korespondują poetyckie obrazy (obecność animizacji i personifikacji) działań wojennych, w których samoloty stanowią fragment świata natury. Wydaje się, że pisarz, postrzegając je jako ptaki lub ludzi, a więc odbierając im militarny charakter, usiłuje nieco osłabić grozę toczonej w Czeczenii wojny. Jednak jest to mylne przekonanie. O śmigłowcach pisze przecież równocześnie, że są drapieżnikami gotowymi do ataku i *równają szereg*, jak czynią to żołnierze. Określenia te tyleż przypominają o toczonych walkach, co ukazują wspólnotę świata natury i techniki, która może być równie brutalna:

Śmigłowce ciężko, z jękiem wzbiły się nad ziemię. Szarozielone, z czerwonymi gwiazdami na pancerzach kadłuba, mocowały się z rześkim, przezroczystym powietrzem poranka jak pływak, który rozpaczliwie broni się przed zatonięciem.

Z położonego na wysokim wzgórzu miasteczka Botlich widać je było z daleka, gdy leciały wąwozem, gdzie płynęła rzeczka, z nosami spuszczonej nisko nad ziemią, jakby przeglądały się w strumieniu albo próbowały wypatrzeć coś między głazami (Wk, s. 14–15; podkr. – E.S.).

Stękając głośno z wysiłku, podnosiły się wyżej i wyżej, powoli wydostawały się z przepaści, zrównywały z botliskim rynkiem i w końcu zawiślały nieruchomo nad miasteczkiem. Tam równały szereg, jakby się naradzały, by po chwili drapieźnie zaatakować grupę tworzącą przeciwległą ścianę wąwozu (Wk, s. 15; podkr. – E.S.).

Na równie zoologiczne, oryginalne, porównanie natrafiamy w *Modlitwie o deszcz*:

Jak monstrualny żółw, chowający się pod swoim pancerzem przed niebezpieczeństwami, niepewnością i nieznanym, tak Afganistan rządony przez jednookiego Omara, wioskowego mułę, skrył się, zamknął szczelnie pod pancerzem zaściankowych przesądów i wyobrażeń (Md, s. 15; podkr. – E.S.).

\* \* \*

Bohaterowie tego tekstu – Wojciech Tochman i Wojciech Jagielski, reprezentują, co starałam się pokazać i udowodnić przeprowadzoną analizą odpowiednio dobrego materiału, jeśli nie zupełnie skrajny, to jednak bardzo różny sposób przedstawiania rzeczywistości. Zapewne jest to kwestia tyleż wrażliwości, kompetencji i warsztatu pisarskiego, co określonej postawy wobec świata i sposobu jego postrzegania. Znajduje to swój wyraz na poziomie indywidualnego stylu (idiostylu) obu autorów.

W reportażach Tochmana wyraźnym czynnikiem stylistycznym jest płaszczyzna składni. Minimalistyczny i ascetyczny styl pisarza, przypominający język twórczości Hanny Krall, ujawnia się głównie w posługiwaniu się konstrukcjami składniowymi. Są to przede wszystkim konstrukcje najprostsze i najkrótsze, które dobrze służą przedstawianiu dramatów i cierpień pojedynczych jednostek, ocalałych ofiar zbrodni wojennych i ludobójstwa. Zdania te, podobnie jak fragmenty przypominające epitafia i nekrologi, mówią więcej o pełnym traumy życiu w Bośni, Rwandzie i Kambodży po dramacie wojny, niż potrafiłyby to zrobić precyzyjne statystyki i fachowe opracowania. Żaden emocjonalny komentarz i żadna najmniejsza refleksja autora nie zakłóca tu lakonicznych opowieści, sprawozdań czy zeznań świadków wojennych tragedii.



Płaszczyzną syntaktyczną języka wykorzystuje pisarz także wtedy, kiedy korzysta ze znanego tradycji zasobu składniowych środków stylistycznych. Wyekscerpowany z poszczególnych reportaży materiał ukazuje obecność wycień, epitetów, paralelizmów składniowych i parentez, składających się na szeroko rozumianą figurę hiperboli. Także w ten sposób reporter nadaje opisywanym faktom szczególny status: oddaje ich gwałtowność czy ogrom związanych z nimi nieszczęść. O stylu Tochmana możemy więc powiedzieć, że ma on również aspekt hiperboliczny.

W przeciwieństwie do Tochmana, Jagielski eksploatuje warstwę semantyczną języka, dokonując przekształceń znaczeniowych w zakresie ekspresji języka. By opisać wojnę toczoną na Kaukazie czy w Afganistanie, pisarz tworzy interesujące obrazy zbudowane z metafor, spośród których uwagę zwracają przenośnie i porównania organiczne. W przedstawianiu konfliktów i opisach ich bohaterów dla Jagielskiego równie ważna jest specyfika miejsc: ich topografia, walor krajobrazów i lokalnej architektury.

## Bibliografia

- Fliciński Piotr (2004): *Idiostyl pisarza jako przedmiot badawczy stylistyki*. W: *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną. Prace dedykowane Prof. Stanisławowi Bąbce w 65-lecie urodzin*. Red. J. Liberek. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 95–108.
- Gajda Stanisław (1988): *O pojęciu idiostylu*. W: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Red. J. Brzeziński. Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Zielona Góra, s. 23–34.
- Gajda Stanisław (1996): *Styl osobniczy uczonych*. W: *Styl a tekst. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej, Opole 26–28.09.1995 r.* Red. S. Gajda, M. Bałowski. Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, Opole, s. 251–261.
- Grzegorzczak Renata (1996): *Wykłady z polskiej składni*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Jagielski Wojciech (2002): *Modlitwa o deszcz*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Jagielski Wojciech (2012): *Wieże z kamienia*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Jodłowski Stanisław (2002): *Zasady interpunkcji. Podręcznik*. Oprac. nauk. i red. J. Godyń. Wydawnictwo Tomasz Strutyński, Kraków.
- Kolbuszewski Jacek (1997): *„Z głębokim żalem...”. O współczesnej nekrologii*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Korolko Mirosław (1990): *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Wiedza Powszechna, Warszawa.

- Kozłowska Anna (2009): *Problemy z idiolektem*. W: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*. Red. T. Korpysz, A. Kozłowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, s. 111–131.
- Labocha J. (1995): *Gramatyka polska*. Cz. III: *Składnia*. Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Litwin Jadwiga (1995): *Przytoczenie i parenteza w reportażu*. W: *O stylu poezji i prozy. Funkcje, kategorie, struktury*. Red. T. Ampel. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów, s. 61–77.
- Pajdzińska Anna (1981): *Funkcje „zdań minimalnych” w wybranych utworach współczesnych prozaików*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak, A. Wilkoń. Uniwersytet Śląski, Katowice, s. 91–205.
- Rećko Janusz (1992): *Literackie epitafium barokowe: geneza i teoria gatunku*. Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Zielona Góra.
- Ruszkowski Marek (1997): *Główne tendencje syntaktyczne w polskiej prozie artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce.
- Szczygieł Mariusz, Tochman Wojciech (2010): *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*. W: *Biblia dziennikarstwa*. Red. A. Skworz, A. Niziołek. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tochman Wojciech (2002): *Jakbyś kamień jadła*. Pogranicze, Sejny.
- Tochman Wojciech (2018): *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tochman Wojciech (2019): *Pianie kogutów, płacz psów*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wilkoń Aleksander (1999): *Język a styl tekstu literackiego*. W: *Idem: Język artystyczny. Studia i szkice*. Śląsk, Katowice, s. 35–47.
- Witosz Bożena (2009): *Język osobniczy/idiolekt i/a (?) styl indywidualny/idiostyl*. W: *Eadem: Dyskurs i stylistyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 249–254.
- Wojtak Maria (2011): *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*. „Tekst i Dyskurs. Text und Diskurs”, nr 4, s. 69–78.
- Wróbel Henryk (1981): *Obraz języka mówionego w „Pamiętniku z Powstania Warszawskiego” Mirona Białoszewskiego*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak, A. Wilkoń. Uniwersytet Śląski, Katowice, s. 165–176.
- <http://dobreksiazkimag.pl> [dostęp: 3.11.2022].
- <http://znak.com.pl/ksiazka/jakbys-kamien-jadla-wojciech-tochman23564?query=jakbys%20kamien%20jadla> [dostęp: 3.11.2022].

## Abstract

### Stili di reportage di guerra contemporaneo: Wojciech Tochman e Wojciech Jagielski

L'autrice dell'articolo sostiene che due eccezionali giornalisti polacchi che si occupano di guerra rappresentino due distinti stili (idiostyle) letterari. Wojciech Tochman può essere incluso nella cerchia degli scrittori "minimalisti-retorici", mentre lo stile di Wojciech Jagielski può essere descritto come "metaforico". Nell'articolo, per dimostrare questa tesi nell'interpretazione delle opere di Tochman, tra cui: *Jakbyś kamień jadła*; *Dzisiaj narysujemy śmierć*; *Pianie kogutów, płacz psów*, vengono utilizzati strumenti di analisi linguistica. Con lo stesso metodo sono stati analizzati selezionati lavori di Jagielski: *Wieże z kamienia* i *Modlitwa o deszcz*. Il minimalismo di Tochman deriva dall'utilizzo creativo della sintassi, dall'uso delle costruzioni sintattiche più elementari e delle espressioni non predicative e dalla semplice esposizione dei fatti. D'altra parte, Jagielski si concentra più sulla semantica, quindi nel suo stile sono presenti un ampio numero di metafore, confronti ed epiteti.

**Parole chiave:** stile individuale, sintassi, frasi minime, metafora, parentesi, iperbole